

対位法講義

— 西洋音楽の根幹を成す二声対位法の技法を修得する —

八杉 忠利

第一章 対位法講義大要

序節 - はじめに -

本稿は、著者が長年勤務した東京芸術大学音楽学部、聖徳大学音楽学部および大学院音楽文化研究科における作曲実技レッスンと授業実践に基づく対位法講義研究録である。

本稿に用いる「対位法課題集」は著者のオリジナル作品であり、実際に講義演習に使用したものの中から抜粋したものである。また、本稿に掲載する「課題実施譜例集」はすべて範例として著者自身が *réalisation* したものである。

西洋音楽における対位法理論はすでに18世紀前半までに完成したものであり、多くの作曲家、演奏家たちが実用作曲技法としてその修得に努めてきた。西洋音楽文化形成の輝かしい歴史を振り返りつつ、21世紀に西洋音楽を学ぶ若い学生たち、そして今後、演奏教育に携わる者、また、作曲理論教育に携わる者のために、本稿を執筆するものである。

本稿は、J.S.Bach(1685-1750)が対位法の音楽技法価値を正しく後世に伝えるべく生涯の最後に書き残した音楽作品《フーガの技法》*Die Kunst der Fuge* に著者が触発され、対位法理論が現代の西洋音楽演奏教育に不可欠なものとしての認識を新たに、その理論形成史と理論教育史を基軸として、著者自身の教授経験を踏まえながら今後の対位法教育に有益な教授指針に一石を投じる意図を持って書き下ろすものである。

本稿に使用する各種の定旋律集および著者による実施集、禁則事項の補足に関連する(譜例1)から(譜例15)までは本文中に挿入せず、総て「対位法課題集・実施譜例集」として後掲する。

第1節 対位法理論形成までの道程

西洋音楽の作曲技法のうち、和声法と並んで重要な位置を占めるのが対位法である。対位法の原意は、“*punctus contra punctum*” すなわち、ラテン語に言う「点对点」であり、そこから「音符対音符」そして「線対線」という理念を具現化していくものが「対位法」の世界である。

私たちは西洋音楽史上最初の「点」すなわち長い音価の音符をグレゴリオ聖歌に発見する。グレゴリオ聖歌は、カトリック教会で用いられるキリスト教典礼楽として民衆と神とを精神的に結びつける意図を持った斉唱による単旋律無伴奏の宗教音楽である。

ここに最初の「単声の線」という概念が生まれる。西洋音楽は、このグレゴリオ聖歌を原点として次第に様々な様式の音楽を生んでいくことになるのだが、民衆がこのグレゴリオ聖歌を聴き、それをそのまま追唱することがその原点である。やがて、最初に唱われた声部に対する別の声部、さらには最初の声部を模倣する声部を生み、それが後の模倣様式を中心とする対位法の基点になっていくのである。ここに「点から線へ」という発想が具現化されるのである。模倣の原点である「カノン」(canon)という語は、キリスト教における教理典範という概念に由来するものであり、常に最初に提示する声部が主導的役割を演じながら、対する声部がそれに呼応協調し、独立した声部としての存在を確保するという対位法における唯一の理念が次第に確立されていくのである。

単旋律であるグレゴリオ聖歌を基点として様々な旋律動向を生んでいく段階で、既に増音程や減音程は忌避されていた。増音程や減音程は、古典対位法理論のなかでは認められることはなく、特に、「三全音」と称される「増4度」音程は「悪魔の音程」と忌避され、神の怒りに触れる音程として用いてはならないとされていたのである。

このグレゴリオ聖歌の旋律動向が、後の対位法実習において与えられた「定旋律」(cantus firmus)として位置づけられ、この「定旋律」の動向に対応する線、すなわち、「対旋律」というものが定旋律と協唱しながらも独立した存在理由を主張することを求められるようになる。

グレゴリオ聖歌は、大勢の民衆によって「完全1度」、または「完全8度」で唱えられた。そして、対位法音楽は、様々な技術による工夫と変化を加えながら、オルガヌム、モテット、そして声楽フーガへと変遷発展を遂げていくのである。オルガヌムは二声書法であり、ここで最初に認識されるのは同時に響く音程である。ここには「完全5度」あるいは「完全4度」という完全協和音程を聴き取ることができる。やがて三声以上の多声部の対位法音楽に発展していく過程で「完全5度」に比較してやや不安定な「完全4度」は、より安定した状態を自然に要求するようになり、「完全4度」は「3度への解決」が自然に期待されるようになっていくのである。

このような歴史を経た「完全4度」は、もともと独立した協和音程であっても、二声書法においては次第に回避される音程に分類されるに至ったのである。しかしながら、そのことと同時に、「完全4度」のより良い協和状態への解決手段として、「掛留」という理想的な技法を生み出し、その結果、「完全4度」を独立した協和音程としてではなく、比較的透明度の高い不協和な状態として認識するに至り、併せてそれが後の和声法における非和声音を伴う不協和音程として分類されることになるのである。

対位法音楽においては、「完全1度」、「完全8度」、「完全5度」を独立した協和音程として認め、原則として協和音程が優先的に用いられるのであり、このなかで対位音程として同度を成す「完全1度」は、複旋律に発展していく過程で対位音程の独立という理念から制限を伴って用いられることになる。そして、少し柔らかな協和音程として3度と6度が用いられるようになり、その他の7度音程および2度音程は不協和音程としての位置を

占めるのである。そして、いかにしてその不協和状態を協和音程に解決していくかということが重要な課題となり、そこに掛留音が緊張感を伴いつつ有効に作用する堅固なる対位法理論が構築され、確立されていくのである。

第2節 対位法理論形成の基幹 パレストリーナとヨハン・セバスティアン・バッハ

対位法音楽は、16世紀のパレストリーナ(Pierluigi, Giovanni da Palestrina 1525-1594)の出現によって声楽対位法様式の頂点を迎える。パレストリーナに至るまで多くの作曲家たちが様々な宗教音楽を通じて対位法音楽を追究し、声楽を素材とする作品群として残してきた。それらの作品群はローマ・カトリックの宗教精神に支えられながらも規則に厳格な宗教音楽として定着された。

パレストリーナは、「点」となるべき「長い音価」の音符に対して協和音程の理想的用法と厳格なる規則を遵守しながら不協和音程を経過的刺繍的に用いて流麗な対位法音楽の創出に努め、対位法音楽が求める声楽作品の理想を追究した。そして、その技法は、後に多くの作曲家・音楽理論家たちによって「パレストリーナ様式」と呼ばれるようになり、声楽様式による厳格対位法理論の範典となる地位を確保したのである。またその一方で規律を尊ぶ教会音楽からの脱却を試みる動きも生じてくるのである。音楽としての自由闊達性と人間の精神的自由を求める世俗音楽への憧憬を基盤として、やや規則が柔軟な傾向の音楽書式も台頭してくるのである。

パレストリーナ以後、17世紀を中心に鍵盤楽器音楽が次第に発達し、声楽の書法を器楽に応用しながら器楽様式に適応させる対位法理論が展開されていくのであるが、18世紀前半においてその総括的な立場にあったのがヨハン・ゼバスティアン・バッハ(Bach, Johann Sebastian 1685-1750)である。

ヨハン・ゼバスティアン・バッハの時代には、対位法理論は完成の域にあり、バッハの息子たちは、既に対位法書式はその役割を終えた過去の技法であるとして、和声書式を中心とする新様式を追究していったのであるが、ヨハン・ゼバスティアン・バッハはその魅力ある過去の技法を集大成し、最終的に《フーガの技法》*Die Kunst der Fuge*に納め、対位法音楽の世界を後世に残すことに尽力したのである。

ヨハン・ゼバスティアン・バッハは、オルガンを中心とする鍵盤楽器のために器楽様式の対位法を追究した最後の作曲家であった。そして、厳格な声楽様式を基点としながら、そこに当時すでに発展途上にあった和声法的視点を加え、厳格対位法の世界では認知されていなかった不協和和音である「属7の和音」や、短3度音程の累積である「減7の和音」等が彼自身の作品の中に登場してくるのである。そして、器楽、特に鍵盤音楽のための対位法様式を確立していったのである。これは、後に「バッハ様式」と呼ばれるようになり、長調、短調という調性が確立していくなかで、自由闊達なフーガ作品を数多く生みだす根幹を示唆した理論家としてパレストリーナと並ぶ対位法の歴史的集大成の作曲家として確固たる地位を占めるのである。

特に、ヨハン・ゼバスティアン・バッハは対位法音楽の最も高度なる結晶であるフーガにおいて発展途上にあった和声法との融合点を見いだしつつ、16世紀以前の厳格対位法の理念を融合した世界を展開した。前述したが、その特徴として、自然倍音列上に自然に聴こえてくる第7音、すなわち「属7の和音」が認知されるようになって不協和音程として認識されていた「短7度音程」の予備を伴わない単独使用が認められるようになり、対位法の厳格な規則が緩和されていく傾向を示したのである。

しかしながら厳格対位法の規則ではあくまで「7度」は「不協和音程」として取り扱われるのであり、それは巧みな掛留音としての存在位置を占めるものとなった。すなわち、定旋律とある声部の間に生じる協和音程がタイで結ばれ、その結果、次の定旋律音との関係が不協和音になり、巧みな掛留効果として下行解決を期待するという「不協和音の同一声部における予備」を必要とするものであった。

やがて「短7度音程」は器楽の発達とともに自然倍音中に含まれる不協和和音として認識されるようになり、その和音の響き自体が安定を求める解決としての手法を生んでいくのであるが、それがすなわち和声理論における「不協和音の配置と解決」の技法的原点ともなるのである。こうして次第に和声法優位の時代を迎えていくが、同時にバッハを境にして新しい和声理論の規則も形成されていく時期でもあり、和声法優位の陰に厳格対位法の理念が存在し、和音配置の制約や旋律の進行等においては厳格対位法で禁じられていた規則が次第に緩和されながらその根幹の理念は和声法の規則に踏襲されていくのである。

第3節 フックスの『古典対位法』における歴史的意義

対位法はパレストリーナとバッハという二人の作曲家に代表される様式の対位法理論を課題実習の方式にて実践していくのであるが、まず声楽書法を中心とするパレストリーナ様式の厳格対位法を徹底的に学ぶのが望ましい。西洋音楽の長い歴史を辿り「点对点」の概念を最もシンプルにして厳格な形で実施しつつ、対位法の世界を考察していくためにいくつかの理論体系が構築されていくのであるが、その代表的な理論体系を築いた音楽理論家がヨハン・ヨーゼフ・フックス (Fux, Johann Joseph 1660-1741) である。

フックスは、オーストリアで活躍したオルガン奏者・作曲家・音楽理論家であり、1725年、彼が65歳のときに著した『パルナッソス(芸術の山)への階梯』*Gradus ad Parnassum* は、別名『古典対位法』とも呼ばれ、後世の音楽家達にとって優れた範典となる。バッハはこの書を自らの書棚に置き、日夜勉学に励んだと伝えられている。また、ハイドン (Haydn, Franz Joseph 1732-1809) も、ベートーヴェン (Beethoven, Ludwig van 1770-1827) もこのフックスの『古典対位法』を学び、後に作曲家としてあらゆる音楽の分野に応用していったのである。ハイドンは後に、『作曲初歩教本』(著作年不詳)のなかで教材としてフックスの対位法課題を採用している。さらにフックスの『古典対位法』は、レオポルド・モーツァルト (Mozart, Johann Georg Leopold 1719-1787) が愛読し、その子であるヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (Mozart, Wolfgang Amadeus 1756-1791) も幼年時代にフックス

の対位法課題に親しんだことがわかる練習楽譜帖が今日でも残されている。

フックスの『古典対位法』は、ウィーン古典派以来、およそ二百数十年以上にわたって対位法理論の聖典として現代に伝えられているのであり、20世紀デンマークの音楽学者・作曲家、クヌート・イエッペセン(Jeppesen Knud 1892-1974)は、自身の著書『対位法』*The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*(1931原著, 1935独訳, 1939英訳, 1955邦訳)のなかで、「フックスの対位法は極めて実用的なものであり、今日まで他の対位法著作を必要としなかった」と述べている。

また、20世紀ドイツの作曲家・音楽理論家であるパウル・ヒンデミット(Hindemith, Paul 1895-1963)は、自身の著作『作曲の手引』*Unterweisung im Tonsatz*(第1巻 1937, 第2巻 1939, 下総院一 訳 1953)のなかで、「作曲を学ぶ生徒は今日でも原則としてフックスの対位法を学ばなければならない」(下総訳)と述べているのであり、フックスの『古典対位法』に敬意を持って接していることがうかがえる。

このフックスの『古典対位法』が書かれたのは、バッハの平均律クラヴィア曲集(1722)の数年後である。フックスの『古典対位法』は、1950年に坂本良隆(1898-1968)によって邦訳され、日本に紹介されている。この書の日本語翻訳版では、フックス自身の名であるヨゼフ(Joseph)を生徒の名とし、パレストリーナを教師と仮定するアロイシウス(Aloysius)という名を用いてすべての項目にわたって教師と生徒との対話形式にて対位法理論と各種課題の実施方法が述べられているところがユニークであり、初心者にも親しみやすく書かれている名著である。

第4節 ロマン派以後の作曲家達を開眼させたケルビーニの対位法理論

対位法理論を考察するにあたり、イタリアの作曲家・音楽理論家であるルイージ・ケルビーニ(Cherubini, Luigi 1760-1842)の存在は重要である。ケルビーニは、音楽の基礎修練を6歳で終え、後にヴェネツィアでサルティに対位法を学び、イタリア古様式の対位法による作品を作曲し、1795年以後、パリ国立高等音楽院監査官、1816年、作曲科教授となり、1822年、パリ国立音楽院院長に就任した。この間、30有余年にわたって対位法教育に取り組み、『対位法とフーガ講座』*Cours de contrepoint et de fugue*(1835)を上梓した。この著作は、ルネッサンス以来の伝統的対位法技法を収めたフックスの『古典対位法』の延長上にあり、パレストリーナ様式に基づく5種(全音符、二分音符、四分音符、掛留、華麗)の対位法実習に始まり、模倣、二重対位法、フーガへと続くものである。特に、ロマン派の作曲家達が実用技法としての対位法を学ぶべき範典となったばかりでなく、新しい和声的様式を加味したバッハ様式といわれる視点も投入されており、まさに時代を見据える対位法完成書とも言えるものとしての評価を得た。

『対位法とフーガ講座』*Cours de contrepoint et de fugue*は、ケルビーニがパリ国立音楽院に関わるようになって以後、近代フランス音楽家たちが学んだパリ音楽院の対位法のテキストに採用されていたのである。また、1837年には、“*A treatise on counterpoint and*

fugue”として英訳され、後にロンドン王立音楽院においても対位法教科書として採用されている。また、初版と同時に独訳も出版されている。この『対位法とフーガ講座』*Cours de contrepoint et de fugue*は、2013年に小鍛治邦隆(1955-)によって日本語に訳出され、2018年以後、東京芸術大学音楽学部作曲科を中心に対位法教本として広く用いられるに至った。

ショパン(Chopin, Frédéric François 1810-1849)は、その少年時代、1826年から3年間ワルシャワ音楽院においてユゼフ・エルスネル(Elsner, Józef Ksawery 1769-1854)に作曲法、対位法を師事している。その教育課程の中で、エルスネルが用いたテキストはキルンベルガー(Kirnberger, Johann Philipp 1721-1783)の*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774-1779)であったと伝えられている。ヨハン・ゼバスティアン・バッハをこよなく敬愛したキルンベルガーの著作*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*は、フックス同様、厳格対位法の理論書であったが、ピアノという器楽作品を創作し続けていったショパンは器楽様式に通じる対位法を再び学びたいという強い欲求にかられていたのであった。

1831年以後パリに活動の拠点を求めたショパンは、数年後に発刊されたこのケルビーニの*Cours de contrepoint et de fugue*に魅せられ、ピアノ音楽創作の視点から再び対位法を学び直している。ケルビーニの教本は、特にフーガの部分の説明において、テーマが半音階的であることも含め、一定の規則の下での自由な転調を認める新しい視点が投入されていたのである。これがのちに音楽書式の追究に理想的展開を見せるパリ国立音楽院の教授課程の基盤となっていくのである。

1845年に至り、ロベルト・シューマン、(Schumann, Robert Alexander 1810-1856)クララ・シューマン(Schumann, Clara Josephine Wieck 1819-1896)夫妻は、このケルビーニの*Cours de contrepoint et de fugue*を丹念に研究し、後にロベルト・シューマンは、その成果として『ペダル・ピアノのための練習曲 Op.56』や『バッハ(BACH)の名による6つのフーガ Op.60』、『4つのフーガ Op.72』などの作品を書いている。

また、フランツ・リスト(Liszt, Franz 1811-1886)は1823年、音楽の本格的な学習のためにパリに出てきて、権威あるパリ国立音楽院に入学を希望し、ケルビーニの教室で対位法とフーガの講義とレッスンを受けるべく音楽院に入学願書を提出したのであったが、当時、1822年に院長に就任したばかりのケルビーニは、外国人であるリストの入学を拒否したのである。これは、当時、音楽院が才能のあるフランス人に対して無償で音楽教育を提供していたため、外国人に門戸を開くことはフランスにとって何の利益ももたらさないという方針が確立していたためであり、ケルビーニの院長就任直後にそのことが決定されたため、不運にもリストはパリ国立音楽院に入学を許可されることはなかった。リストは、学校においてこのケルビーニの*Cours de contrepoint et de fugue*を少年時代に受講することはなかったのである。

このケルビーニの*Cours de contrepoint et de fugue*はケルビーニがパリ国立音楽院の院長就任以後も長く教育課程に組み込まれ、19世紀から20世紀前半に至るまでフランスの

音楽教育に深く関与していくことになる。19世紀以後も多くの作曲家の作品の中にフーガが数多く見られるのであるが、19世紀以後の作曲家にとって対位法およびフーガは作曲専門教育における実技科目であり、まさに「作曲のための実用技法」であった。

こうしてパリ国立音楽院に根づいた対位法とフーガの教育によって、ベルリオーズ (Berlioz, Louis Hector 1803-1869)、ビゼー (Bizet, Georges 1838-1875)、ドビュッシー (Debussy, Claude Achille 1862-1918)、ラヴェル (Ravel, Joseph-Maurice 1875-1937) 等の優れた作曲家達が、パリ音楽院の修了試験に課された対位法、フーガの課題に挑み、優秀な成績(1等賞)を得て、将来パリ楽壇へのデビューの契機となる「ローマ大賞」を目指していくのである。結果として、ラヴェルはこの「ローマ大賞」を取得することは叶わなかったが、これは彼の対位法能力が劣っていたのではなく、全く恣意的な別の理由によるものであった。現在でもパリ国立音楽院には前記の作曲家たちの学生時代の答案が保存されており、彼らにも誠実にして確実な学習過程があったことがうかがえる。

パリ国立音楽院の教育方針は「古典の規則に忠実に従いつつもいかに十全な技術を盛り込み音楽に仕上げていくか」という点にあった。伝統保守の姿勢を貫いていたのである。対位法の答案一つにしても対位法の世界が求める厳格な音楽様式に違反するものは一切認められなかったものであり、それは現代日本においても「厳格対位法」を教授する理念においては踏襲されている。

20世紀初頭のパリ国立音楽院の組織改革によって、それまで作曲科教育課程の中に存在した「対位法とフーガ教室」は、作曲科からの独立分離を断行され、対位法科教室にも新しいテキストを生んでいくことになるのだが、それはケルビーニの *Cours de contrepoint et de fugue* を下敷きにしながら、時代の変遷に伴い、陰になっていた教会旋法による対位法をさらに積極的に復活させる傾向を示している。パリ国立音楽院の作曲教育に大いに貢献したテオドール・デュボア (Dubois, François-Clément Théodore 1837-1924) の *Traité de contrepoint et de fugue* (1901) や、矢代秋雄の名訳で日本にもおなじみのノエル＝ギャロン、マルセル・ビッチュ (Gallon, Noël 1891-1966, Bitsch, Marcel 1921-2011) の『対位法』 *Traité de contrepoint* (1964) などが、教会旋法を復活させた理念を反映している対位法の教科書としてその後のパリ音楽院の教育に定着していき、やがて日本の対位法教育のテキストとしても次第に定着していくのである。

ノエル＝ギャロン、マルセル・ビッチュの『対位法』(矢代秋雄 訳)は、簡潔な説明をもとに数多くの実施譜例が掲載されており、2019年現在、聖徳大学音楽学部および大学院音楽文化研究科における対位法教育のテキストとして採用されている。

第5節 日本における対位法理論書とその教授視点

20世紀後半に至り、日本においてもケルビーニ以来の伝統に基づく多くの対位法の著作が見られるようになり、池内友次郎『二声対位法』(1965)『三声―八声 対位法』(1975)『学習追走曲』(1977)、(以上、音楽之友社版)、島岡譲『フーガの実習』(2007年現在19版、

国立音楽大学)、山口博史『厳格対位法』(2012)同著者による『フーガ書法』(2016)、(以上、音楽之友社版)等の理論書が発刊された。

フックスの『パルナッソス(芸術の山)への階梯』*Gradus ad Parnassum*の著作に基点を得た古典対位法理論は、その他の何人かの音楽理論家の仕事を経て、ケルビーニの『対位法とフーガ講座』*Cours de contrepoint et de fugue*に至るのであるが、それ以後の著作はすべてこの二人の理論を再検証し、新たな教授視点を加えながら生徒の教育に用いられていったのであり、対位法理論はすでにケルビーニによって完成されていたとも言えるのである。しかし、多くの西洋音楽の作曲家達が多かれ少なかれそのケルビーニの著作に触れ、課題実践を経て実際の音楽を書き下ろしていたこと、またそれらが多くの演奏者によって再現されてきたことを考え合わせると、それらの音楽作品の中には今日に至るまで真実の対位法理論が底流に感じられるのであり、対位法理論が20世紀後半以後、直接的な実用技法でなくなったとしても、音楽作品における対位法的分析の視点には必要不可欠な位置を獲得しているのである。特に、演奏表現を志す者はきちんと対位法を学習しておく必要があることを示唆している。また、三声以上の対位法の課題は、その実践過程においてインヴェンションをはじめとする各種対位法的楽曲の創作原理に通じていくのであり、優れた教師はその真実を教授することが可能になるはずである。

三声以上の対位法においては、どのような対旋律と、どのような模倣の形が存在し、「点对点」の発想が目指すところの旋律線の頂点と低点に関わる「各声部の動向がいかにあるべきか」ということ、そして「第三の声部の存在理由」を学びとらなくてはならない。その「第三の声部」が厳格な規則に対応した対旋律なのか、あるいはその規則に呪縛されない自由旋律なのかという判断を的確に成し得ることこそは、まさしく三声対位法の修練が目指す世界なのであり、三声対位法を基盤として実際の多くの対位法作品分析から学び取ることができるのである。それらは二声対位法を十分に修練することによって初めて正確に理解していくことができるものである。また、二声対位法の各種課題には真実の音楽を透視するための基礎修練が含まれているのである。さらに、器楽が声楽の模倣から始まり次第に発達していく原点を考えれば、器楽音楽において、「なぜ不協和音がこのように処理されるのか」、「いかにそれが必然性を保ったものなのか」という根本命題の考察に寄与できるものでもあり、現代に生きる音楽家は、高度な深い次元の音楽再現にむけて、対位法理論を理解し、多くの課題を通して実践に臨むことが求められているのである。

第二章 二声対位法実習

以下、前述した第1節から第5節までの講義を踏まえ、具体的な対位法実習に勤しむために、第二章では、二声対位法における規則、禁止事項、制限事項、および実習上の留意事項等を述べていくことにする。18世紀以後の西洋音楽諸様式に対応するために、本稿では現代でも実用性の高いケルビーニの対位法理論を基盤とし、その理論に準拠して対位法実習を行う。

(1) 定旋律 (cantus firmus)

1. 対位法の実習は与えられた定旋律に対旋律を書くことから始まる。
2. 定旋律は、グレゴリオ聖歌の線の動向を模した形を成すものである。
3. グレゴリオ聖歌そのものは小節線を伴わないもので、最も低い音から最も高い音までおよそ「完全4度」くらいまでの音程幅を成した単一の線で構成される。定旋律はそれをモデルとして8-12小節程度からなる長い音符(全音符)で構成される。
4. 定旋律は、単純にして明快な一呼吸の線で構成され、原則として一つの頂点と一つの低点を持つように作られる。これには稀に例外もあるがその原則を極力反映した定旋律課題によって対位法実技を修練する
5. 定旋律における頂点と低点が「完全8度」を越えるような音程を極力なさないように設定することが望ましい。この「完全8度」という音程差がすなわち、ある声部が担当する音程の基準となっていく。そこから各種の声部記号(中心音を成すのがどこの位置であるか)というものを生んでいく。もともと声楽のための対位法の書式は、音程の幅が狭かったものであり、順次進行をいかに重要視し、いかに線の流麗さを求めていくかということが命題となる。
6. 定旋律は、極力、模倣的旋律動向を避けるのが望ましい。ただし、明らかなる意図的な定型模倣でなければ許容される。
7. 定旋律を成す線の動向において特定の和音進行を想起させることは避けるべきである。特定の和音という考え方は、対位法実習の初期段階においてはこれを回避するべきである。
8. 対位法実習に用いられる定旋律は、中世の教会旋法と長旋法と短旋法が用いられる。
9. 定旋律の開始音は、その旋法の開始音である。また定旋律の終了音はその旋法の終了音である。
10. 教会旋法の時代には、導音という考え方はなかったので、厳格対位法の範疇では定旋律自体が導音→主音という終了形を成すことは原則としてない。
11. 時代が進むにつれて、導音的な動向が定旋律以外のところに現れてくるので、通常は、導音的動向は対旋律が対応する。したがって厳格対位法においては。定旋律は、2度上方から、終了音へと向かうのが一般的である。

12. 音程的な対応から、対旋律は、2度下方から終了音に向かう。ここに定旋律と対旋律の関係が、6度→8度という進行で終了することが基幹となる。
13. 次に、定旋律の実例を数題挙げておく。この実例はすべて著者作成のオリジナルの定旋律である。(譜例 1-1)(譜例 1-2)(譜例 1-3)(譜例 1-4)

(2) 第一種 全音符対全音符 (1 対 1) の実習

1. 全音符は現在では音価の長い音符として認識されており、これを持って定旋律を構成する。その定旋律の上声または下声に同じ全音符の対旋律を作る実習である。
2. 定旋律の動向と類似させないように、また、定旋律の頂点と低点を見据えながら、対旋律の頂点と低点が定旋律と重ならない、すなわち同時に頂点あるいは低点を作らないように対旋律を置く。
3. 対旋律の開始音は、上声にあつては、「完全8度」または「完全5度」、下声にあつては、「完全8度」の音程をもって開始する。最終音の音程関係は、定旋律と対旋律が「完全8度」の音程関係を成さなければならない。定旋律と対旋律の音程関係において終了音が完全1度になることは許容される。(譜例 2-1)(譜例 2-2)
4. 定旋律と対旋律との間に生じる同時音程関係は次の音程が使用される。
「完全5度」、「完全8度」、「長3度」、「短3度」、「長6度」、「短6度」の5つである。
(2度および7度は不協和音程のため認められない。)また完全4度も認められない。
「完全1度」はこの第一種の全音符対位法では「声部の独立」という観点からその「点」の「完全1度」においてどちらが定旋律でどちらが対旋律であるか分別し得ない。
したがって「点の独立」という点から課題の途中において「完全1度」になることは避けるべきである。
5. 旋律音程関係は次の音程が使用される。
「順次進行」(全音階的2度進行)、「長3度」、「短3度」、「完全4度」、「完全5度」、「短6度」、「完全8度」の各旋律音程の仕様を認める。
(長6度、7度の跳躍および半音階的進行は認められない。)
この旋律音程の制約は、全音符対位法、二分音符対位法、四分音符対位法、掛留を伴う移勢対位法および華麗対位法すべてにわたって適用される。
6. 定旋律と対旋律の音程関係において「完全5度」および「完全8度」の連続は避けなくてはならない。(連続8度、連続5度は、並進行反進行ともに禁止される)
7. 定旋律と対旋律の進行において生じる「完全5度」および「完全8度」を成す対位音程には必ず反進行で到達しなければならない。すなわち両声部が並進行で到達する「完全5度」や「完全8度」は、「直行5度」、「直行8度」として禁じられる。
8. 対位法においては各声部の線の独立という観点から、線が惰性に流されるということを避けるため、定旋律と対旋律が3度または6度を成したとき、その声部間の並進行は、3回までに留めておかなくてはならない。

(3) 第二種 全音符対二分音符 (1 対 2) の実習

1. 一個の定旋律に二つの二分音符対旋律を書く実習である。初期の対位法音楽においてはまだ小節線という概念がないため、現在では学習者への実習説明のために、仮に強拍部、弱拍部という言い方を用いる。1 対 2 (二分音符対位法) では、定旋律に直接対する強拍に該当する協和音と弱拍部に該当する協和音または不協和音の二つの要素によって構成される。
2. 強拍部には必ず協和音を用いなくてはならない。これは第一種第 4 項に準拠する。弱拍部には協和音または順次進行によって生じる不協和音を置く。
3. フックスの『古典対位法』では定旋律に対する弱拍部の不協和音は「経過音」のみが許容され、「刺繍音」は認められていない。しかしながら、後にバッハ様式に対応したケルビーニの対位法理論、およびケルビーニを規範とした後の対位法理論においては、順次進行としての「刺繍音」を認めるようになり、「経過音」とともに許容されるようになった。したがって、著者の実施範例では二声対位法においてもケルビーニの対位法理論に準拠し、「刺繍音」を含んだ実施例を示すことにする。
4. 対位法の原点の理念が、「点对点」ということからして、定旋律に対して一個の協和状態を作出しなくてはならない。例えば、対旋律が経過的旋律を成すとき、強拍部が定旋律に対して「完全 5 度」になり、弱拍部が「長 6 度」または「短 6 度」になった場合には、強拍部の「完全 5 度」を「協和音程」として認識し、経過的に生じる「6 度音程」は、たとえその瞬間、美しく協和音程に聴こえても、あくまで、「経過音」として「不協和音程」扱いにしなければならない。
5. 定旋律一個の音符に対して、「一個の和音」を想起させるように作出しなければならない。たとえ二声であろうとも実習の段階で第三、第四の声部が順次設定されることを予期し、想定しておかなくてはならない。
6. 「一個の和音」を想起させるとは次の状態の和音形態をいう。
 - * 長三和音および短三和音の基本形および第一転回形
 - * 減三和音の第一転回形 (減三和音の基本形は両外声が減音程を成すので、結果として両声部が協和音程にならないため認められない。)
7. 常に第二転回形を避けるように旋律動向を考えなくてはならない。特に下声対旋律を設定する際に一つに定旋律に対して「完全 4 度」上行や「完全 5 度」下行の進行はその瞬間「第二転回形」を想起させる動向であり、避けるべきである。
8. 対旋律の存在理由を認知させるため、冒頭部は、二分休符一個を置き、開始する。対旋律が定旋律に対して上声にあるときは、開始音は定旋律と「完全 8 度」、または「完全 5 度」の音程で対位する。対旋律が下声にある時は開始音は「完全 8 度」の音程で対位する。
9. 終了音は、定旋律と対旋律が「完全 8 度」、または「完全 1 度」で対位する。また、定旋律の終了音の一つ前の音は、各旋法の 2 度音から下行して開始音に至るのであり、

その際の対旋律は終了直前の音が旋法の第7音になり、さらに2度上行して定旋律最終音と「完全8度」または「完全1度」を形成する。(譜例 3-1) (譜例 3-2)

(4) 第三種 全音符対四分音符 (1 対 4) の実習

1. 全音符の定旋律に四分音符の対旋律を書く実習である。この(1対4)はあくまで対位法の補助実習という位置づけであり、四分音符自体はフックスの「古典対位法」においてもケルビーニの対位法においても声部進行のなかで生じる「経過音」や「刺繍音」を伴う動向の際に生じる補助的な動きであることに他ならない。対位法の主たる動向はあくまでも長い音符による方向性を持った鮮明かつ堅固な動向であることを念頭に置いて実習するべきである。したがって各定旋律と最初に対位する協和音程が最も重要である。
2. 冒頭部の対位声部には四分休符を置き、第2から四分音符の協和音程で開始する。対旋律が定旋律に対して上声にあるときは、開始音は定旋律と「完全8度」、または「完全5度」の音程で対位する。対旋律が下声にある時は開始音は「完全8度」の音程で対位する。(譜例 4-1) (譜例 4-2)
3. 四分音符の対旋律は一個の定旋律に対して音符の数が最も数多いのであるが、定旋律と最初に対位する四分音符は定旋律に対して協和音程を成さなくてはならない。
4. 四分音符対旋律では、第2および第4の四分音符は、定旋律に対する協和音程のほかに「経過音」の使用を認める。また第2の四分音符には「刺繍音」の使用を認める。第3の四分音符は、定旋律に対してできれば協和音程が望ましいが、フックス以来、この第3の四分音符は「経過音」の使用も許される。
5. 四分音符対旋律においては、前項のように定旋律に対して結果的に一個の和音になるように線を導かなくてはならない。定旋律と最初に対位する第1の四分音符がその音程対位によってまずはいずれかの和音の「基本形」か「第一転回形」になるように線を導かなくてはならない。「経過音」や「刺繍音」は偶然に生じるものであり、そういう動向の中から定旋律に対して二個以上の和音祖想起させるような動向は避け、特定の一つの和音が想起される結果に至るように線を導いていくべきである。
6. 四分音符の対旋律はその旋律の頂点と低点を意識しながら反復模倣を想起させることなく、流麗に一息で書いていかなければならない。
7. 終了音は定旋律と対旋律が「完全8度」、または「完全1度」で対位する。また、定旋律の終了音の一つ前の音は、旋法の2度音から下行して開始音に至るのであり、その際の対旋律は、第4の四分音符が旋法の第7音になり、さらに2度上行して定旋律最終音と「完全8度」または「完全1度」を形成する。対旋律が上声にある場合と、対旋律が下声にある場合では終了音への誘導動向が異なる。対位法では第二転回形を避けるためこのような状態が生じるのである。ここに二分音符対位法と、四分音符対位法における終始動向の実施例を掲載しておく。(譜例 5-1) (譜例 5-2)

(5) 第四種 全音符対二分音符掛留(移勢対位法)の実習

1. 全音符の定旋律に対して二個の二分音符を対位させるのであるが、基本的に各定旋律に対して第1(最初)の二分音符は前の二分音符とタイで結ばれる。

その結果、第1の二分音符は定旋律と「不協和音程」をなし、それが原則2度下行することにより定旋律と協和音程を成す。さらに、「協和音程」に至った第2の二分音符はさらにタイで次の定旋律に対する第1の二分音符に結ばれる。この時、次の定旋律の音との間にまた不協和音程を成し、また2度下行することによって定旋律と協和音程を成す。この繰り返しが「移勢対位法」と呼ばれるものであり、「掛留」が順次進行によって解決する旋律進行の様相が対位法の本質を成すものである。この実習は単純のように見えながら特に対位法の本質を担う部分であり、重要な修練である。

2. タイで結ばれた二分音符が次の定旋律の音と協和音程を成したときには、次の第2の二分音符は順次進行を認めない。順次進行すれば、第2の二分音符は、定旋律の音と不協和音程を成すため、掛留を作出することができない現象を生むからである。そのような場合には、第一種の留意事項5において許容された跳躍音程、すなわち、「長3度」、「短3度」、「完全4度」、「完全5度」、「短6度」、「完全8度」の各跳躍音程による旋律進行が許容される。ただし必要最小限に留める。また「長6度」の跳躍は認められない。
3. 冒頭部は、二分休符一個を置き、開始する。開始の音はタイで次の二分音符に結ばれる。対旋律が定旋律に対して上声にあるときは、開始音は定旋律と「完全8度」、または「完全5度」の音程で対位する。対旋律が下声にある時は、開始音は「完全8度」の音程で対位する。
4. 「掛留音」と定旋律各音との音程関係は次の様相を示すのが理想的である。

* 定旋律が下声にあり、定旋律音と掛留音が7度を成し、対旋律が順次進行で下行して6度に至る。(譜例6)

* 定旋律が下声にあり、定旋律音と掛留音が4度を成し、対旋律が順次進行で下行して3度に至る。(譜例7)

古来より掛留音の解決は上記のこの二つの方法に限定されていた。しかし、ケルビーニ以後の対位法理論では、次のような解決が認められるようになった。

* 定旋律が下声にあり、定旋律音と掛留音が9度を成し、順次進行で下行し完全8度に至る。(譜例8)

この9度から完全8度への解決現象が、後に、定旋律音を和声法における「根音」として認識していく原点の一つになるのである。「根音が低音にある場合には9度をなす非和声音から完全8度への解決を認める」という和声法の規則はここから生じていくのである。

* 定旋律が上声にあり、定旋律音と掛留音が2度または9度を成し、対旋律が順次進行で下行して3度または10度に至る。(譜例9) 上声定旋律と7度音程を成した非和

声音が解決して上声定旋律と完全8度をなすという状態は対位法では認められないのであり、「解決音をその声部より上方にあらかじめ出現させてはならない」という和声法規則はここから生じていくのである。

5. 定旋律の終了音の一つ前の音は、各旋法の2度音から下行して開始音に至るのであり、その際の対旋律は、掛留音が2度下行して旋法の第7音に解決し、さらに2度上行して定旋律最終音と「完全8度」または「完全1度」を形成する。

(譜例 10-1) (譜例 10-2)

6. 上記各留意事項を踏まえて実施するのであるが、この「移勢対位法」は、掛留を伴う同時音程関係、および掛留状態を形成しやすくするために、「移勢対位法」のために用意された特別の課題により実習を行う。(譜例 1-3、譜例 1-4 参照)

(5) 第五種 全音符対各種混合（華麗対位法）の実習

1. 定旋律に対して、二分音符、四分音符、二分音符掛留の各種を用いた自由対旋律を書く実習である。
2. 対旋律の開始は、二分休符一個、または四分休符一個を置き、開始する。
3. 定旋律が下声にあるとき、上声の対旋律は「完全8度」または「完全5度」の対位音程で開始する。また、定旋律が上声にあるときは、対旋律は定旋律に対して「完全8度」の対位音程で開始する。
4. 一息で線を書くという発想のもとに開始から終止までの対旋律を構成していくが、適宜、掛留を用いながら、また、二分音符と四分音符を適切に織り交ぜながら頂点と低点を形成しつつ、旋律線が途中で分断すること成しに終止まで流していくよう心がけねばならない。対位法の原点には小節線の意識や拍という意識はない。
5. 適宜の緊張と、流麗なる線構造を求めるのであるが、四分音符はあくまで補助的なものであり、あまりに数多い四分音符の連続は雄弁が過ぎて品位を欠くことになるので四分音符は連続して6個程度に収めるのが理想的である。
6. 対旋律の終止定形は、二分音符対位法、四分音符対位法、掛留を伴う移勢対位法での方法に準拠する。(譜例 11-1) (譜例 11-2)
7. この「華麗対位法」の実習が二声対位法の最初の到達点である。

(6) 対位法実習における禁則に関する補足

1. 対位法実習においては第二転回形を想起させる旋律動向を避けなくてはならない。これは特に下声対旋律において注意を要する。したがって対位旋律が下声にあるとき、第二転回形を想起させる動きを避けるため、完全5度跳躍、また完全4度の跳躍は避けるべきである。この理念は、「正しい低音を書く」という観点から、フーガやインヴェンションの書法にも生かされていくのである。(譜例 12)

2. 間接連続8度および間接連続5度は、並進行、反進行ともに二分音符1個分以内、あるいは四分音符2個分以内の音符間隔で生じる場合は全て禁じられる。この規則は和声法主導の時代に至って特に間接連続5度は非和声音の介入により適宜緩和されていくのであるが、間接連続8度に関しては厳密性を維持している。(譜例 13)
3. 二分音符2個分以上、あるいは四分音符4個分以上の音符間隔にて出現する「間接連続8度」および「間接連続5度」は許される。すなわち、人間の聴覚が「直接的連続印象」を感知しない距離において生じる場合にはそれらの「間接連続5度」および「間接連続8度」は許容されるのである。(譜例 14)
4. 定旋律の各音に最初に出会う対旋律との音程関係において、3度音程および6度音程の連続使用は3回までにとどめなくてはならない。また移勢対位法では、掛留音が解決し、定旋律との間に3度または6度音程をなすとき、これは多くても4回までにとどめるようにしなくてはならない。対位法は線と線の対位音程緊張感の中にその音楽的効果を見出すものであり、特定の音程関係の連続によって惰性に流されることは。線の緊張感を欠くに至り、忌避されなくてはならない。(譜例 15)

終節 - おわりに -

これをもって『対位法講義』(二声対位法)を終了する。

対位法の規則は和声法よりも簡潔にして厳格である。それは人間が自由に人間個人の意思を持って「よい響き」や「かくある響き」を決定づけるのではなく、神の意志からなる教義の習慣と伝統を優先させるという理由にほかならない。西洋音楽はこうして始まったのである。徹底した協和音程、それに基づく流麗な線を創出していきながら、和声法主導の時代に至るまで、対位法は確固とした存在を示しつつ、燦然と西洋音楽技法史の中に息づいているのである。

われわれは、中世からバロック前期に至るまで西洋音楽を支配した対位法を丹念に学び、それがその後、和声法の規則の中にどのように昇華されていくのか、また、和声法主導の時代に至り、対位法がどのように音楽作品の中に潜在しているのかということを正しく抽出し、分析し、音楽解釈、演奏解釈に役立てていかねばならない。

対位法の実習は限られた声部による厳格な線の技法であるため、その対位音程における要領と旋律動向の要領をできるだけ短期間に会得し、インヴェンション、フーガへの実習に至ることが望ましい。対位法実習で修得した線の技法や各種の禁則は、器楽主導の時代に至り、インヴェンションやフーガの書法に随所に見られるのである。やがて、ロマン派後の各種の楽曲に見られるフーガは、厳格な規則からの脱却が随所に見られるが、対位法の持つ本質的世界、すなわち、主題や対旋律を中心とした各要素を「一息で歌う」という基本理念は踏襲されていくのであり、後の時代に和声の世界が織りなす「半終止」、「偽終

止」等の状況を見据えながら「全終止」に向かってダイナミックな終止構造を意識していく様相は存在せず、また、「提示」という概念は存在するが「展開」という概念を呈しない。

対位法理論は限られた言語の世界をいかに線的動向によって特定の世界に導いていくかということが主眼となるのであり、音楽表現における「人間の心情に解放された自由」はまだ認められていない時代に形成された音楽理論であり、そこから導き出された音楽書式なのである。そして、J.S.Bach 以後の作曲家たちは新しく台頭してきた「和声法の世界」にその伝統的な対位法をどのように融合させ音楽作品に昇華させていくのかという命題に挑むのである。したがって、和声様式にて書かれた西洋の音楽作品を分析するとき、縦の和音構造とともに、各声部がどのように線を織りなしているのかということも同時に読み取る必要があり、その結果、和声法的考察の過程で「正しい非和声音の解釈」につながっていくはずである。

対位法理論では認められていなかった直接解決以外の掛留音、跳躍を伴う刺繍音群、予備なき掛留音、独立した倚音、連続刺繍音、さらには先取音や逸音などの解釈は対位法理論における初期段階の非和声音にその原点を有するということを認識しておくべきである。また、各種の和声配置における不協和の状態というものがいかなるものか、三和音の第二転回形がなぜ不協和な状態であるのか、また三和音の第二転回形はなぜ独立性が乏しい和音形態なのか、属7の第7音および属9の第9音がなぜ下行限定進行音なのかという根拠は、総て対位法理論にその端を発していることを学習者は認識しなくてはならない。

対位法は作曲家になるための限定された理論ではなく、西洋音楽を専修し、演奏家を志す者がその歴史と変遷を正しく理解するために必ず学んでおかななくてはならない古典作曲理論の一つなのである。そして、その対位法の世界をより社会的な背景に照らして理解するためには、特に中世以後の西洋音楽史、西洋社会環境史および西洋文化史と並行して学んでおく必要がある。私が知る限りの主要な西洋音楽史の書簡は、かなりのページ数を対位法理論の形成過程にあてている。いわば西洋音楽作品が生まれる原点の技法が対位法なのであるから、真実の音楽家を目指す者は、和声法とともに対位法をきちんと修得しておくことが望まれるのである。

対位法実習を具体化させるため、巻末に第一種(全音符対位法)、第二種(二分音符対位法)、第三種(四分音符対位法)、第四種(移勢対位法)、第五種(華麗対位法)、それぞれに適応する「実習のための課題集」および「著者による実施譜例」を掲載しておく。本稿が、西洋音楽を学ぶ者、演奏家を目指す者への参考テキストとして役立つことを願うものである。

『対位法講義』(二声対位法) 完

参考文献

Fux, Johann Joseph

1950 『古典対位法』 (“*Gradus ad Parnassum*” 日本語訳 坂本良隆) 東京：音楽之友社

Cherubini, Luigi

1825 “*Cours de contrepoint et de fugue*” Paris: Maurice Schlesinger.

2013 『対位法とフーガ講座』 (“*Cours de contrepoint et de fugue*” 日本語訳 小鍛治邦隆)
東京：ARTES

Dupré, Marcel

1938 “*Cours de contrepoint et cours complet de fugue*” Paris: Alphonse Leduc.

1957 『対位法とフューグ』 (*Cours de contrepoint et cours complet de fugue*)
日本語訳 池内 友次郎) 東京：教育出版株式会社

Dubois, François-Clément Théodore

1901 “*Traité de contrepoint et de fugue*” Paris: Heugel

Gallon, Noël, Marcel Bitsch

1964 “*Traité de contrepoint*” Paris: Durand & Cie.

1965 『対位法』 (*Traité de contrepoint* 日本語訳 矢代 秋雄) 東京：音楽之友社.

Hindemith, Paul

1953 『作曲の手引き』 (*Unterweisung im Tonsatz* 日本語訳 下総 皖一) 東京：音楽之友社
池内 友次郎

1965 『二声対位法』 東京：音楽之友社.

1975 『三声—八声 対位法』 東京：音楽之友社.

1976 『学習追走曲』 東京：音楽之友社.

Jeppesen, Knud

1939 *Counterpoint -The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, (英語訳 Glen Haydon)

1955 『対位法』 (日本語訳 柴田 南雄、皆川 達夫) 東京：創元社

野田 暉行

2000 *Fugue* (第4版) 東京：E world Japan Publishing

Rameau, Jean-Philippe

1722 *Traité de l' harmonie réduite a ses principes naturels*

Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard

2018 『和声論』—自然の諸原理に還元された— (日本語訳 伊藤 友計) 東京：音楽之友社

島岡 譲

2007 『フーガの実習』 (第10版) 東京：国立音楽大学

Swindale, Owen

1962 *Polyphonic Composition* Wembley : Thorpe John & Son Ltd

山口 博史

2012 『厳格対位法』 東京：音楽之友社

2016 『フーガ書法』 東京：音楽之友社

八杉 忠利

2015 「和声課題集・和声実施集」『音楽文化研究』第14号「音楽書式教育実践研究」(I) (1-37)
抜刷楽譜集 松戸：聖徳大学大学院音楽文化研究科

2016 「音楽書式教育実践研究」(II) 対位法(Fugue)書式編『音楽文化研究』第15号(43-81)
松戸；聖徳大学大学院音楽文化研究科

2019 「和声法講義 上級編」『音楽文化研究』第18号(27-58) 松戸：聖徳大学大学院音楽文化
研究科

やすぎ ただとし（作曲・音楽理論）